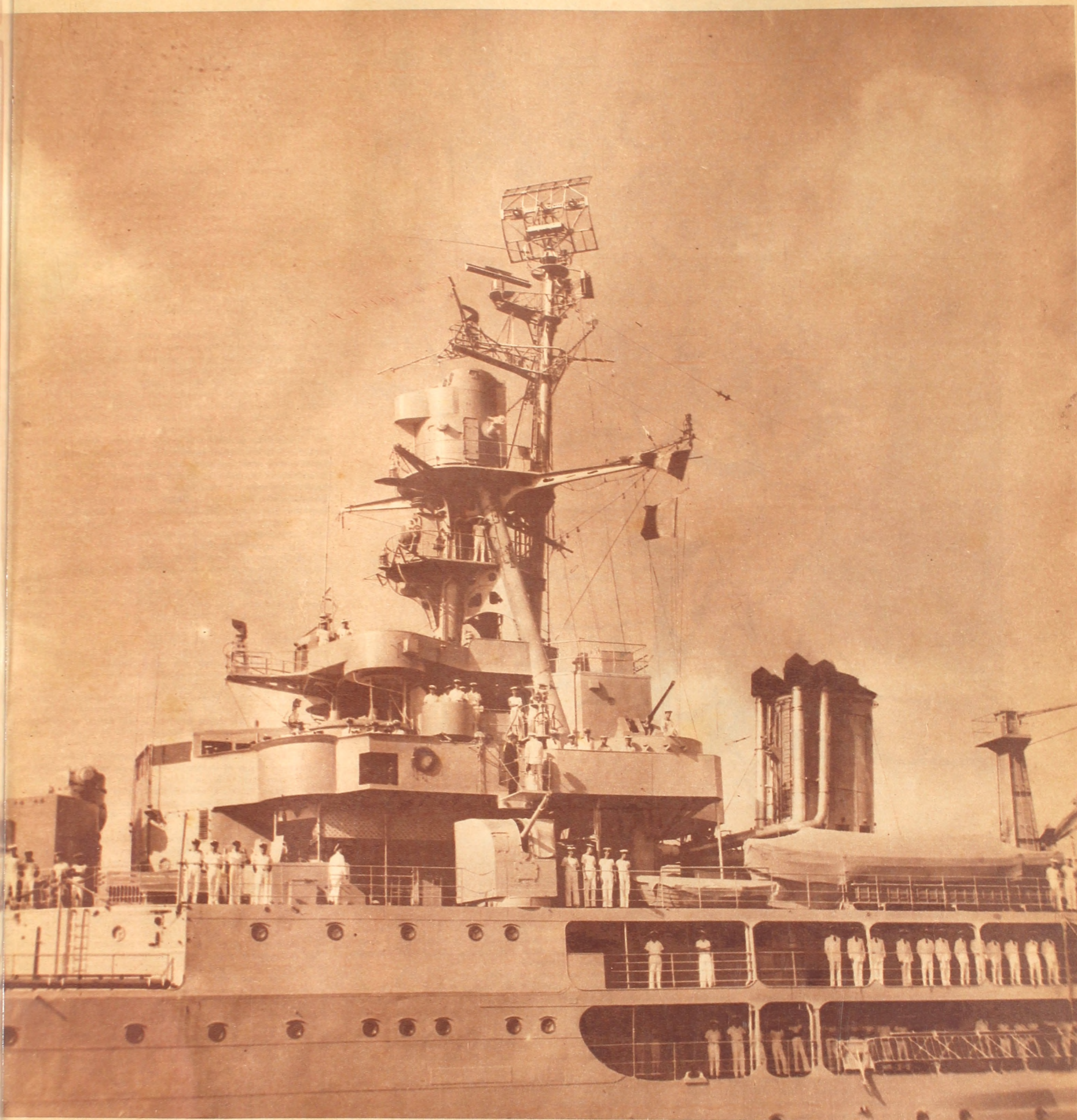




**EL CRUCERO FRANCES "JEANNE D'ARC"**  
(Fotografía Juan Caruso)

Por segunda vez ha fondeado en el puerto de Montevideo este crucero de guerra francés, destinado esencialmente a la instrucción de oficiales alumnos a los que, durante su permanencia entre

nosotros, se les hará objeto de agasajos y atenciones, demostrativos del antiguo e invariable afecto de nuestro pueblo por el de la ilustre Francia.

# DESCASAMIENTO



**L**O que vamos a historiar sucedió antes del 900. Es rigurosamente exacto. Dudar de su autenticidad es incurrir en grave delito.

Una casa grande. Dentro de ella —y a veces fuera— una dignísima familia: padre, madre y tres hijos. Ciniendo la casa 1.500 cuerdas de campo lo que, en ese tiempo, significaba discreta fortuna.

Un intenso romanticismo empapaba entonces a la juventud. También mucho anciano se vio mojado por ese temporal. Los mozos alisaban sus melenas, las mozas cantaban lánguidamente con una gutarra pegada a los senos, los viejos planchaban sus bigotes y las viejas enjabegaban sus rostros como quien reboca un frente.

Vecina a la familia citada vivía otra: padre (viudo) e hijo (único) quienes muy eficientemente cuidaban 20.000 cuerdas sobre las que pastaban majadas, rodeos y manadas inmensas. Manuel Alsina se llamaba el mozo.

Bien. En una fiesta y durante el baile Manuel hizo contacto con Laudelinda Almirón —hija del matrimonio que presentamos primeramente. En una polca de rueda hubo un tenue apretón de manos y un sutil choque de ojos.

Pasado esto se comentó en consejo de familia —casa de Laudelinda— tal peripecia. La madre dijo:

—Ese par te conviene, Laudelinda. Hijo único, serio... y le van a caer 20.000 cuerdas...

Comenzó un cambio de esquelas. Las de él llegaban sin ajuste protocolar. Hasta envió una, cierto día, garaba-

teada en papel de estraza, redactada sobre el mostrador de la pulpería del negro Fleitas. Las de ella volaban en papel rosa, dentro de sobres rosa, papel y sobres con ángulos floridos.

Al cabo de un año llegó el día que el joven Manuel resolvió apurar pues no se avenía con tanto suspiro y canto melancólico, a los que daba aire Laudelinda. Y fue en casa de ésta el hecho memorable.

En una de las piezas se había alzado un altar.

A mediodía ya estaban allí juez y cura, y más de cien invitados. Se banquetearon todos. Luego, en tanto algunos siguieron bebiendo, otros timbeando, sesteando éstos y simplemente charlando aquéllos, en el dormitorio de Laudelinda comenzó el vestirla. Estaba entre madre, tías, primas y tres servidoras de la casa. El ajuar de novia se fue ajustando. Botones, broches y nodrizas comenzaron a ceñir el grácil cuerpo... y ahí fue cuando la madre empezó una especie de lamentación, en la que entraba la niñez de Laudelinda con sus brincos, su adolescencia con toda la gama de ternuras, y su mocedad llena de canciones dolientes y otros yuyos.

La negra Maruca, que había ayudado a cuidar a Laudelinda desde pequeña, inició un lagrimeo silencioso que a poco andar se convirtió en alterado sollozar. No tardaron mucho tías, primas y las dos servidoras restantes en formalizar un dolorido concierto.

El asunto se fue agravando.

A las seis en punto el cura tocó atención. La gente se fue congregando contra la puerta de la pieza donde estaba el altar. El mozo Manuel y su padre se arrimaron a la puerta por donde saldría Laudelinda. Del brazo la tomaría el viejo mientras la futura suegra se colgaba de Manuel.

Manuel y su padre empezaron a oír claro la música que sonaba dentro de la habitación aquella: voces, quejas y sollozos en tristísimo entrevero.

—¡A lo peor le ha dao algo a alguien! —murmuró el mozo.

Y el viejo:

—La verdad... más parece son de entierro que de casorio...

La puerta se abrió. Quedó encuadrada en ella una de las tías, arrasada en lágrimas. Miró sin rumbo y habló:

—Esperen un poco, díganle al padre cura que aplice la hora. La estamos despidiendo...

Y cerró.

El novio comenzó a sentir un algo desagradable en todo su ser, y su padre lo mismo; una cosa amarga en la boca que los hizo escupir grueso.

—¡Despedirla! ¡No va a dir tan lejos que mi casa queda na más que a legua y media... —rezongó el joven.

Y dirigiéndose rectamente al sacerdote le habló con destemplada voz:

—A ver, padre, golpee esa puerta, y si va salir la novia que sea de una vez! Va pa una hora que tamos de plantón oyendo una junción que ni perrada aullando...

Llamó el padre. Abrióse la puerta. Apareció ella, se colgó del brazo de su futuro suegro... y cuando dio tres pasos y ya estaba lindando con la habitación del altar, surgió la negra Maruca y con desesperado acento exclamó:

—¡Párese, don, parate Laudelinda! Cantanos de por despedida la canción de Rolindo...

Todo esto sucedía allá por el Norte, cerca de la frontera. Del Brasil había invadido —igual que epidemia maligna— una serie de canciones y letras delirantes que eran el sueño, el ensueño y el enfermizo embeleso de cuanto joven respiraba (invasión que hizo más daño que la de Tamandaré). Sobre todo, llegaron dos canciones: una, que cantaban las niñas: "Mi lacerado corazón para ti, Rolindo", y otra, que lo hacían los mozos: "Siempre, adorada Nair!". Eran dos composiciones desgarrantes.

Pues aquella de Rolindo fue a la que a la negra se le antojó cantara Laudelinda como postrer adiós. Y sin saberse cómo ni cómo no aparecieron una gutarra y una silla. Y Laudelinda atravesó el instrumento sobre sus rodillas. Y cuando inició el primer pie de aquel canto doliente y satánico, más para acto de inquisición que de alborozo, se abrió y se extendió por toda la casa un clamor de ayes.

Terminó el canto. El ambiente quedó como si hubiera pasado un huracán arrasante. La madre de Laudelinda fue a dar a su lecho, portada por ocho varones, abatida en un desmayo. Los mismos peones que asistían al acto, a pesar de que ni música ni letra les tocó ni uno de sus rescrtes, brutos e insensibles como eran, se sintieron sobrecogidos y escalofriados por aquel espectáculo imponente en que se vieron metidos. La negra Maruca le dio salida a unos ayes que más parecían alaridos histéricos, si es que una negra puede padecer de histeria...

Poco a poco se fue sosegando aquello. Hasta que el cura preguntó por el novio. Ni éste ni su padre aparecieron. Se les buscó por todo, se alzaron gritos por cuanto rincón tenía la casa. Nada. Y allí estaban todos perplejos y todos suspensos cuando avanzó el pardo Meireles, secretario-asistente del mozo Manuel, y habló. Y en su habla ungida de acento fronterizo, expresó:

—Señoras e señores: juese don Manuel pra su casa y su tata con él, que de a caballo salieron como si levaran a Mandinga en ancas. Y juese don Manuel muy aponderadamente según mi colegimiento. Pidióme que lo representara y que aclarara el porqué del haberse hecho penche y mesa limpia. Díjome que novió por sobre un año pra casarse con una mujer y no con una urraca que si en la hora de maridar ten salido con la serenata que salí, pra cuando tiver que repartir cama venía más loco que gato con grasa pegada al rabo. Que no hay ley que faculte a ninguém pra abusar de oído de ninguem; y que si el que abusa es mujer, y mayormente la de su mesma coyunda, cái en categoría de perdlario. Y ya que vido a la niña Laudelinda correr por el trillo que correu, y a la mama ganarle a fiador nel son del lloro, y por tres cuerpos a la negra Maruca en el batuque que levantou, tina de sobre. Y que no dentraría en tal familia. Que no dentraría asina lo maniasen con maneja de pie de amigo o lo enredasen con lazo de cuarenta brazas. Falado lo falado, retírome.

Se hizo allí un silencio de camposanto a media noche; silencio que fue roto por el indio Estanislao Madruga, uno de los peones que allí estaban, quien dijo:

—He oído descursos que eran como pasador de a ocho hecho por el guasquero Chirú; pero el que recién largó el pardo Meireles podería dar cuatrocientas palabras con cuatrocientos feruletes de ventaja a cualquier de los que oí.

José MONEGAL

(Especial para EL DIA)

—Dibujo del autor—



**P**ARA muchos, enero y el verano parecen consustanciarse, ser una misma cosa. Significa desprenderse del horario que nos engrilla y amordaza, que nos impide dedicarnos a aquello que nos gusta de veras. Significa no tener la cara del patrón, del jefe, del encargado siempre delante; la abolición del "Si señor", el olvido momentáneo de que formamos parte de un engranaje. El verano nos crea la ilusión de que el tiempo se detiene un poco para nosotros aunque pase volando. El mar inmenso nos duele. El sol nos lava hasta dejarnos nuevecitos y si se quiere, más sencillos.

Parecería que quedamos fuera de la selva montevideana, acomodaticia y egoístamente fuera; es como un lapso de resuello en que nos queremos olvidar voluntariamente que hay seres para quienes el verano es lindo, simplemente, porque no pasan frío o la pieza no se les inunda o hay más trabajo por quincena o porque no importa el pie en el suelo. El sol también para ellos es lindo. Aunque dé sobre las chapas como un latigazo y abra la tierra seca; aunque traiga moscas y mosquitos y haya que caminar cuerdas para bombear el agua. En el hacinamiento de los cantegriles también existe el verano.

Lo cierto es que, para casi todos, el verano tiene una significación especial. En él lo malo suena menos malo, la miseria se entibia — aunque siga royendo por adentro con la misma intensidad — y lo bueno resplandece, como para que no se le vean las fisuras y los defectos. Se sueña a la sombra de los clásicos — uno habla en plural, pero es

## VERANO

Machado el que lleva la palma; detrás sigue la procesión — y el verano solo, se proyecta en un concierto de una sola nota. Vuelven las viejas caras de la playa, los temas de la tarde, el crepúsculo tristemente repetido, dolorosamente íntimo, hermoso. El mar se estira, salta sobre nosotros que esperamos, nos unge con su color, con su olor, con su sabor; nos borra los ojos apenas entrevistados, desdibuja la sonrisa retenida. El verano es nuestro nuevo horario. Añojamos entonces la ciudad. Montevideo de ómnibus repletos, de ferias populares, de gente atiborrada de cemento y de oficina que sueña liberarse un día sin comprender que es demasiado tarde para todo.

Lo añoramos como si nunca fuéramos a volver. Es el engranaje del verano que rueda solo. Los niños por las arboledas, las señoras con sus sombrillas y sus perritos, los picnics domingueros llegando hasta los más absurdos rincones, las guitarras lunáticas de las sobremesas familiares, las parejas fermentando sus ansias de complementación, los amigos que nos encuentran y a los que recibimos con verdadero gozo, las caminatas a la orilla del mar, nos van apresando, envolviendo, empujando. Pero, como fantasmas locos, nada nos roza ni podemos asir nada nosotros. Estamos tan solos como las playas que barre el viento. Queremos endurecernos. Apartar los sueños. Pensar que nos miramos en un espejismo porque el mundo es ahora complicado. De tan complicado, corrompido. Y que no podemos hacer otra cosa, sino dejarnos llevar por la corriente. Entonces pensamos en un lenguaje nuevo. Una inmensa barrera impotente nos separa del mundo. Allí están nuestros herma-

*Nos molesta tanta quietud y nos acuchillan las ensenadas inmóviles.*

nos y nada podemos hacer por ellos, por nosotros mismos. Es el engañaje del verano. Nos molesta tanta quietud y nos acuchillan las ensenadas inmóviles. Pero en cambio, qué dulce suena el canto de los pájaros libres, persiguiéndose entre los árboles, el reclamo insistente de la torcacita; qué conmovedoras resultan las florcitas de los caminos, libres también porque nada las ata o las encasilla, qué sonoro resulta hasta el más pequeño viento que roza al mar y levanta las arenas. Ese también es un mundo. Un mundo que nos presenta las imágenes sencillas que en nuestra derrota transformamos. Es la revancha del verano. Lejos de nuestro horario viejo de cemento, nos engancha en pensamientos fútiles, también viejos, como una vieja angustia.

Cuando aprieta el calor, detenido el tiempo y el aire, cobran estatura las pequeñas cosas: los crótalos de las piñas, la tercera dimensión del grillo, el zumbido de los moscones de verano. Todo está detenido. Es una buena muerte que nos cine con alegría. Como si asistiéramos a una nueva dimensión de este verano, que nos coloca en el centro y nos contempla como si fuéramos su película viva y muda.

Y en las noches de luna, la playa blanca y nuestra sombra buscándose. Y en las noches cerradas, el verano se abre, retiene nuestra estatura casi hasta las estrellas. Prolongándose como una sombra inmensa que abarca la dulce muerte y la muerte amarga; es el hechizo del verano. Por él pasamos a veces, como fantasmas.

M<sup>te</sup> Ester CANTONNET

(Especial para EL DIA)

(Fotos de la autora)



Cuando aprieta el calor, detenido el tiempo y el aire, cobran estructura las pequeñas cosas; los crótalos de los pinos...



Un mundo que nos presenta las imágenes sencillas que en nuestra derrota transformamos.

# EL EXODO Y UNA PROMESA URUGUAYA NO CUMPLIDA

EL turista que viaja hacia el litoral, y tiene por meta la zona norteña, debe sentir la sensación de que ha andado por una ruta histórica. Fue la misma que demarcó Artigas, y que se denomina Camino del Exodo Oriental.

Se llega hasta Salto, en cuyas proximidades se detuvo la caravana, en su voluntario ostracismo, para luego vadear el Uruguay y acampar en el Ayuí, paraje cercano a la ciudad entrerriana de Concordia.

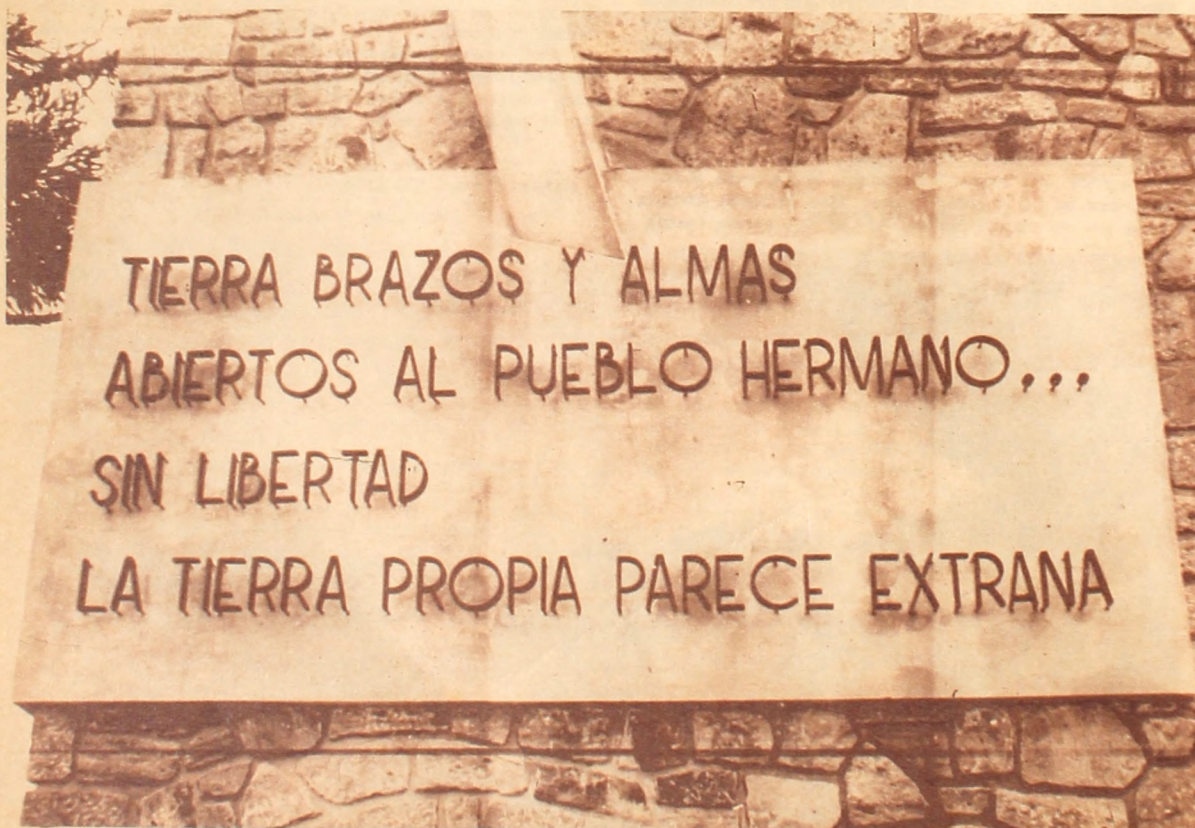
El turista, con vocación patriótica, rememora el doloroso y magnifico episodio y experimenta la curiosidad de recorrer el mismo itinerario para darle sentido de realidad a la recordación.

Encuentra, en tierra uruguaya, una pequeña mole de piedra por medio de la cual se indica que desde allí partió el pueblo oriental hacia la patria hermana para hallar el necesario asilo. El monolito está a la altura de Salto Chico, paraje que posiblemente eligió Artigas, por ser donde el río es más angosto, y facilitan el vado las piedras que aparecen a flor de agua. Es un verdadero altar ante el cual van a rezar su patriotismo las nuevas generaciones, a las cuales se ha legado el ejemplo de aquel pueblo que prefirió el ostracismo a la sumisión, ejemplo más necesario hoy que nunca, ya que el totalitarismo se esfuerza por imponerse en el mundo.

EL HOMENAJE ENTRERRIANO. — Pero pasando a la tierra hermana, el turista debe experimentar una sensación muy grande y sentirse realmente conmovido. A la misma altura del monolito existente en tierra uruguaya y sobre la posible ruta por la cual se practicó el éxodo, aparece, sobre la costa entrerriana un verdadero monumento, tanto por sus dimensiones como por su expresión simbólica. Es una verdadera obra de arte, de líneas severas y de gran elegancia. Ha sido emplazado en una de las alturas del paraje denominado San Carlos, hoy Parque Rivadavia, de propiedad de la Municipalidad de Concordia y que antaño fuera escenario de las actividades industriales, del Conde De Machy, un noble francés que llegó a aquellas tierras en tren de aventuras y que luego se radicó por muchos años.



El homenaje del gobierno de Entre Ríos.



La ofrenda redactada por el poeta Chabrilón.



El autor de esta nota contempla el monumento en compañía del ex diputado Roque Mario Tito.

# BLANDENGUES DE LA BANDA ORIENTAL

**Q**UISIERAMOS llevar al lector, transmitiéndole con cierta precisión, los rasgos que concretan la personalidad de Artigas en el instante mismo en que ingresa al Cuerpo de Blandengues.

Hemos tomado ese momento como hecho de relieve singular. Nos hemos detenido en precedente crónica y hemos de volver en ésta y otras a hincar el pensamiento en aquella hora. Allí y en ella, iremos repasando junto al lector lo que el pasado nos ha entregado, que sin ser mucho — por ahora — nos permite empero, extraer la semblanza ajustada y leal de nuestro Prócer.

\*

Decíamos entonces que Artigas había ingresado al Cuerpo como un TRIUNFADOR y no como un doblegado.

Con estas palabras hemos deseado expresar que llega al Regimiento de Blandengues llevando en sus manos y ofreciendo valores humanos y rasgos personales que las autoridades miran con beneplácito y ponen por su interés de inmediato en acción.

Le hemos atribuido significativa importancia a ese año crucial e histórico de 1797, porque nos coloca en camino de vislumbrar, de otear en su futuro, al tiempo que en su pasado.

Como Julio César cruzando el Rubicón, estaba desde ya para Artigas y para la historia oriental y rioplatense, echada su suerte.

Era su hora. Era el adelanto de otras horas. Y era, además, y por sobre todo, hora propicia para su destino de elegido.

El acaecer de ese entonces lo necesitaba y le empujaba a tomar en forma oficial un lugar en la lucha, a una entrega feliz de su vida y sus propósitos.

El indulto que rige el enganche de soldados en los primeros momentos del Cuerpo, no podía pesar sustancialmente en Artigas. Lo que verdaderamente podía interesarle era la creación en sí misma, sus fines y la manera de constituirse. Esto era lo que atraía y seducía porque encajaba en la realidad que vive, que comprende y que pulsa.

Este Cuerpo de Blandengues era verdaderamente novedoso. Venía a recoger en sus cuadros, de acuerdo a lo meditado por la superioridad, al elemento humano disperso y suelto de la campaña y entre muchos, a aquellos hombres en los que Artigas señoreaba por el influjo de su vigorosa cuan fuerte personalidad y sus dotes naturales de conductor.

Era como si del seno mismo de las tierras orientales surgiera la mano armada para el logro de su prosperidad económica, su paz y su defensa.

Era además el primer cuerpo de carácter veterano que nacía y sobre todo con ese particular alistamiento.

En él tenía cabida no sólo el hombre, ese hombre especialísimo espiritual y socialmente hablando, sino su táctica, sus usos, su especial saber de agreste contenido, su amor a la tierra con amplitud de horizonte al no estar centrado en jurisdicción ni autoridad legal pre establecida. Para ellos la Banda Oriental se delineaba en el zigueo de sus corrientes y la jalonaban los episodios de su vivir trashumante.

Más aún, todavía. Era el uso adecuado del hombre en todos sus perfiles singulares. Chuza, emboscada, capacidad para orientarse en los parajes más recónditos, el de saber también abastecerse y ya en el encuentro con el enemigo, la carga ágil y ligera y, la guerra de guerrillas.

No obstante tales particularidades, este regimiento

era un cuerpo veterano, lo que implicaba contrata y sueldo en los soldados.

Empero, numéricamente hablando, no fueron fáciles sus inicios. Larga en excesivo la contrata, no muy amplia la paga y mismo aún algunos otros detalles que destaca muy bien el capitán Agustín de la Rosa cuando le dice al virrey desde Melo el 17 de setiembre de 1797: "... Desde que se ha expandido la voz que se admiten en este puesto gentes para tomar partido en el nuevo cuerpo con-

curren muchos como V. E. ve, pero muchos más vendrían si se les socorriera con alguna parte del sueldo que les corresponde para subvenir a los precisos gastos de jabón, tabaco, yerba y papel que son indispensables en esas gentes."

Artigas, como sabemos, suplió todas estas dificultades trayendo de inmediato para el proyectado cuerpo, los cincuenta blandengues como ejecutor primero del propósito fundacional, según adecuada expresión del historiador Azarola Gil.

Cumplía con holgura sus primeros trabajos en pro del nuevo cuerpo. Además el hecho en sí, denunciaba autoridad, prestigio, capacidad para hacerse oír.

Fuera del ámbito del Cuerpo y en lo estrictamente personal, en ese año histórico de 1797, su persona se encuadraba, por lo demás, en marco de digno y preferente tratamiento.

La documentación de entonces así lo testifica. El documento — entre otros — que hemos utilizado en crónica anterior lo deja bien sentado. El capitán don Juan Antonio Sancho le da en él, el honroso tratamiento de DON.

"DON JOSE ARTIGAS", dice.

Expresión que implica y trasunta categoría personal. Una calificación patronímica que responde a un concepto público y que en el caso concreto lo usa un distinguido jefe militar para hablarnos de su soldado.

Artigas, empero, está para el capitán Sancho en el mismo plano que otros militares que allí cita.

"DON JORGE PACHECO" (teniente); "DON MATIAS SANCHE" (teniente); "DON JOSE ARTIGAS" (soldado)

El documento mueve pues, a reflexión. Y para que el lector tenga adecuada medida del hecho que protagoniza Sancho, cabe aclarar que este capitán nacido en Montevideo en el año de 1741, descendiente de familia fundadora de la ciudad, ha vivido a corta distancia de la casa paterna de Artigas y que es un militar criollo de vieja actuación en la Banda.

Tiene por tanto cabal conocimiento de hechos y personas.

Y por edad doblada con el Prócer, por criollo y militar un DON en sus labios tiene, en verdad, mucha fuerza persuasiva en cuanto a la consideración social que como individuo Artigas le merece.

Documentos anteriores en fecha — 24 de mayo de 1797 — coadyuvan a la misma conclusión. En la carpeta existente en el Archivo General de la Nación de Buenos Aires relativa al petitorio de los hacendados para que el virrey le encomiende el mando de una partida celadora de la campaña, se reitera el tratamiento.

Al citar este último documento estamos ya ante otra hermosa realidad en cuanto a nuestro Prócer.

Quizá — algún historiador logre en fecha no lejana, comprobar documentalmente el aserto de que más que — o al menos con — don Martín José, su padre, debió influir para la determinación trascendente de Artigas en cuanto a ingresar al cuerpo de blandengues y de las autoridades en recibirle, el poderoso gremio de hacendados que veía en él, afirmada por larga tradición familiar ostentada en este año histórico de 1797 con soplo de juventud potente y nueva en don José Gervasio, a un adecuado defensor de sus intereses.

Es sintomático — y prestamos atención preferente a los datos que la historia coetánea nos ofrece — el casi paralelismo cronológico que media entre el ingreso de Artigas — 10 de marzo — y el petitorio de los hacendados que para el logro de aquel fin se eleva por ellos al virrey con la preindizada fecha de 24 de mayo de 1797.

Apenas han corrido dos meses. Desde luego, por lógica natural, los méritos y condiciones que ostenta Artigas para merecer la confianza del cuerpo de hacendados, había de radicar en algo mucho más lejano en el tiempo que ese tan próximo 10 de marzo que acaba de fenecer.

Es indudable que el pedestal de su prestigio está asentado en conocimiento y en hechos de mucha mayor antigüedad. Porque, ¿no sería ilógico que este poderoso gremio que encierra, representa y defiende tan valiosos intereses — que por otra parte se mueven, hombres y hechos, en el área geográfica en que Artigas ejercitara sus facultades — desdeñara la plana de la oficialidad de los regimientos veteranos y de los voluntarios de caballería, que por entonces actúa para buscar y señalar como capaz — fuera y al margen de ella — a un advenedizo que sólo puede ofrecer como simple soldado que es, un empeño y modesto aspirar de futuro?

No, lector. Artigas viene y entra al cuerpo cargado de hermosas realidades y de fuerza fecunda. Es su hora.

Y por eso y por todo, el hombre "nuevo" que irrumpe casi abruptamente en el dominio de lo castrense, ha dialogado con el virrey.

¿Es que dialogan acaso los soldados blandengues con la más alta autoridad del Virreinato?

Si el blandengue es Artigas, entonces sí...

Y si esto ocurre, ¿cuál el tono de ese diálogo magnífico y excepcional?

Florencia FAJARDO TERAN

(Especial para EL DIA)



La Carta Geográfica, obra del ilustrado profesor señor Alberto Rey, Thevenet, presenta en forma ilustrativa y con referencias documentarias la extensión que adquirió en los años 1814 y 1815 la influencia de Artigas, cuyas democráticas inspiraciones no sólo tenían el culto acendrado de nuestro pueblo, sino también el de las poblaciones de Entre Ríos, Corrientes, Santa Fe y Córdoba, cuyos Cabildos lo proclamaron así. Esta documentación, plena de interés, está tomada del diario "La Mañana", de Montevideo, del 25 de agosto de 1946.

ficación del monumento, que de tal manera logra trascendencia internacional.

Veamos lo que dicen algunas de ellas:

"Padre Artigas: Como en 1811 estamos junto a ti. Escuela 109. Sauce, Canelones. 2/X/1961".

"Evocación del Exodo del Pueblo Oriental - 1811-61. Reservistas voluntarios. Montevideo, R. O. del Uruguay - El Ayuí (R. A.)".

"Docentes y alumnos de historia de los preparatorios de Derecho de la R. O. del Uruguay. Dejan su ofrenda a José Gervasio Artigas".

**PROMESA NO CUMPLIDA.** — El gobierno de Entre Ríos no se limitó a esta obra de innegable ponderación. Además destinó una fracción de tierra del propio lugar en que Artigas instaló su campamento, en el Ayuí, para que allí fuera instalada la escuela que el gobierno uruguayo había resuelto en homenaje al hecho histórico y en adhesión a la obra del pueblo hermano.

La Cámara de Diputados del Uruguay, en sesión del 16 de julio de 1932, aprobó la moción del diputado Gamboa, en homenaje a la República Argentina, que había proyectado la Comisión del Centenario, y que fue aprobado por el Senado, consistente en la creación de una escuela de tipo experimental, sobre el arroyo Ayuí, donde estableció su cuartel durante el Exodo, el General Artigas. Dicha escuela se denominaría "El Pueblo Oriental".

Han transcurrido tantos años y esta disposición parlamentaria no ha sido todavía cumplida. El turista puede contemplar el predio destinado por el gobierno de Entre Ríos, con verdadera desolación. No advierte al contemplar el lugar — solitario y triste — más que el apagado eco de la historia.

Enrique MOULIA

(Especial para EL DIA)

El monobloque se eleva a gran altura entre dos grandes árboles, ya centenarios, y se destaca en el ámbito agreste, con su imponente presencia, suscitando verdadera admiración.

Ha sido construido con piedras del lugar, y es un prisma recto que lo corta con moderna estilización de una gran bandera de paz flameada por el aire de ambos pueblos.

Ostenta dos leyendas: una de ellas expresa la ofrenda del pueblo hermano al otorgar su fraterno asilo y esa ofrenda — redactada por un poeta — dice así:

"Tierra, brazos y almas, abiertos al pueblo hermano Sin libertad la tierra propia parece extraña".

El homenaje está en el reverso del monobloque y lo manifiesta el gobierno de Entre Ríos, por la leyenda siguiente:

"Homenaje de Entre Ríos al pueblo uruguayo. Rememorando el Exodo de 1811".

Esta valiosa obra arquitectónica fue costeadada por el gobierno de la provincia argentina, y se realizó bajo los auspicios y la dirección de una Comisión popular, integrada por intelectuales, profesionales y personas representativas de la ciudad de Concordia.

Fue autor de la iniciativa el ex diputado señor Roque Mario Tito, quien presentó el proyecto a la Cámara que integraba, mereciendo la correspondiente sanción y luego fue cumplida por el gobierno presidido por el general Calderón, con la secretaría del historiador don Aníbal Vázquez.

**PLACAS REMEMORATIVAS.** — El monobloque ostenta en su fachada placas conmemorativas, colocadas, a título de homenaje, por docentes, grupos estudiantiles y escolares del Uruguay que han ido hasta el lugar histórico, en patriótico peregrinaje. Estas placas realzan la signi-

# PAUL HINDEMITH



Paul Hindemith.

*"Frankfurt, 20. - Uno de los más grandes músicos contemporáneos, Paul Hindemith, ha fallecido en esta ciudad, a consecuencia de una crisis cardíaca, a los 68 años de edad".*

ESTA breve noticia que nos ha traído el telégrafo, tan escueta como inesperada, adquiere la trascendencia de un gran sacudimiento en el mundo del arte.

Junto a Igor Stravinsky, Paul Hindemith era el compositor viviente más importante del siglo actual.

Con Alban Berg y Arnold Schönberg fueron el exponente de la brusca reacción operada en Europa Central a partir de 1900 y marcaron un período de total renovación en el campo musical, especialmente este último al lanzar la revolucionaria teoría del dodecafonismo, con lo que, en ciertos aspectos, daba por finalizada la gran era tonal.

En medio de ellos y como punto equidistante y de equilibrio entre tres corrientes tan dispares se levantó la obra de Hindemith.

Alejándose por un lado de toda influencia romántica, que perduraba aún en su época de juventud, había nacido en Hanau en 1895, quiso separarse asimismo de la práctica de las "series tonales" que proclamaba Schönberg en la década de 1910 a 1920.

Por ello Hindemith se creó un estilo propio, que aunque en sus comienzos y en algunas obras acusa influencias de afuera, más tarde las vence y se libera completamente de ellas.

Como primera medida para sustraerse a toda esa fuerte corriente que día a día, en parte por su novedad, en parte por curiosidad y por espíritu de rebeldía juvenil, arrastraba a los estudiantes de conservatorio, Hindemith decidió volcarse, luego de sus primeras y frescas obras de juventud, en el complejo y rico mundo de la Edad Media, especialmente en el del gótico alemán.

Es de gran interés, más aún en estos momentos en que su obra se ve terminada forzosamente por su muerte, transcribir acá algunas de las ideas que el propio Hindemith

sustentaba sobre ella. Restando la exagerada importancia a la técnica, justamente en el instante en que la misma era llevada a un primer plano y sufría un proceso casi de laboratorio, el compositor opinaba así, viéndola como un medio y no como un fin:

"Los fundamentos de toda composición digna deben ser, desde luego la inspiración y las ideas musicales decorosas; luego viene la técnica. Parece haber la impresión de que hoy hay demasiada técnica. Mi opinión es que no es cierto. Para ser compositor, en el sentido moderno de la palabra, se requieren años de diaria intimidad con la música de todas clases, no sólo tocarla u oírla, sino también investigarla y estudiarla. Cuando un compositor escribe debe ser capaz de hacerlo sin preocuparse de la técnica. Un gran novelista o un gran dramaturgo seguramente no piensan en la gramática, la sintaxis o la retórica cuando escriben".

A propósito de este estudio de la técnica que él señala, debemos recordar que el músico tuvo desde su más temprana edad, unas condiciones realmente inusitadas. Habiendo comenzado sus estudios de violín a los nueve años, a los veinte ocupaba el atril de primer violón en la orquesta de la Ópera de Frankfurt y más tarde y por espacio de siete años fue viola en el cuarteto de cuerdas Amar-Hindemith.

En 1927 ingresó como Profesor de Composición en la famosa "Hochschule für Musik" de Berlín.

En esa época, la de sus primeras obras, Hindemith se definió a sí mismo como compositor, expresando además su opinión sobre la creación musical de esta manera:

"En nuestro tiempo un compositor debe escribir sólo cuando sabe con qué fin va a hacerlo. La época en que un músico componía solo por el gusto de componer ha pasado para siempre".

Corroborando esta idea y como introducción a una obra de ese período escribió:

"Esta música no se ha escrito ni para la sala de conciertos ni para los artistas: su idea es sólo sumi-

nistrar un interesante y nuevo material práctico destinado a aquellos que toquen para un pequeño círculo que tenga el mismo pensamiento. Por esto no hay una gran carga técnica sobre el ejecutante".

Esta es, en síntesis, la idea generadora de la llamada por el autor "Gebrauchsmusik", es decir "música de utilidad".

Sus composiciones de los años del 20 son rítmicas y vivas, manteniéndose casi siempre en los límites de una tonalidad totalmente libre. Da preferencia a la línea, al ritmo y a la forma por encima de planes tonales o armónicos, utilizando un contrapunto muy libre y bastante discordante.

Como reacción a todas las audacias de juventud se vuelca hacia los clásicos, más aún, a todo el período anterior, especialmente al arte gótico.

Su lenguaje musical cobra una nueva calidez, sensibilidad y suave colorido, culminando en la creación de la que fue su obra cumbre: "MATIAS EL PINTOR". Concebida primero como ópera, luego se conoció en una reducción para orquesta sola y también en otra para piano a cuatro manos.

Compuesta en 1934 la obra presenta el eterno problema del artista en un mundo de lucha y de liberación. Con hondo sentido místico, narra las tribulaciones del pintor alemán del siglo XV Matthias Grünewald en el mundo conflictual en que le tocó vivir.

En cuanto a la versión sinfónica, concebida en forma de tríptico nos muestra en la primera parte "Concierto de ángeles" un tema elaborado sobre la antigua canción "Es sangten drei Engel ein' süßen Gesang"; en la segunda "Lamento de Cristo" de carácter esencialmente medioeval, opone un tema rígido y ascético a otro suave y cálido; la última parte "Tentación de San Antonio" tiene una gran variedad y riqueza de contrastes, finalizando con el "Lauda Sion Salvatorem" en un fugato seguido inmediatamente por un Alleluia conclusivo.

Extraordinariamente expresiva, esta obra basada en el panel del altar de Isenheim, tiene una escritura polifónica totalmente nueva para su época.

Durante la guerra mundial, razones políticas hacen que se radicara en los Estados Unidos de América. Allí ocupó sendas cátedras musicales en las Universidades de Yale y de Harvard.

Aquietados todos los conflictos bélicos, volvió a Europa, pero esta vez fue a Zurich y como Profesor de esa Universidad.

Igualando en calidad e importancia a "Matias el Pintor", Hindemith compuso en 1943 los "Ludus Tonalis", obra de gran envergadura, dedicada al piano y para ilustrar prácticamente el importante tratado de composición basado en los principios acústicos que tituló "Unterweisung im Tonsatz". Esta obra, de gran trascendencia para el teclado, formada por un preludio, doce fugas y un posludio, presentados a través de todas las posibilidades factibles de efectuarse con los doce tonos, es similar en calidad y trascendencia pedagógica a lo que fue a comienzos del siglo XVIII "El clave bien atemperado". Evidentemente, los "Juegos tonales" podrían considerarse muy bien un paralelo actual de la gran obra del Kantor de Leipzig.

Siempre y sin abandonar una destacada labor pedagógica, Hindemith compuso, durante sus años en América, "La sinfonía del mundo" inspirada en la vida y en la obra del astrónomo Joan Kepler y la "Sinfonía de Pittsburgh".

Aj lado del compositor, del instrumentista y del pedagogo, se desarrolló una importante carrera de director de orquesta. Y como tal estuvo en Montevideo en el año 1954.

Recordamos perfectamente sus versiones al frente de la OSSODRE en un programa integrado por la "Gruta de Fingal" de Mendelssohn, por las "Variaciones sobre un tema de Haydn" de Brahms y por dos obras suyas, escuchadas en primera audición: el "Concierto para orquesta opus 38", obra de juventud que se sitúa formalmente al lado del "concerto grosso" y por "Nobilissima Visione", versión sinfónica del ballet del mismo nombre, que contrasta una honda serenidad con momentos de vigor heroico y de gran misticismo.

Nos parece verle todavía, con sus modales mesurados y sobrios, con su amplia sonrisa que iluminaba su rubicunda cabeza, con esa expresión de bondad en sus sonrojadas y redondeadas mejillas, con ese aire despreocupado de feliz y simple burgués y con esa sencillez tan cordial y tan alejada de esa estudiada pose exterior con que se visten esos que se llaman a sí mismos "artistas".

Como tal lo recordamos y así, con esa sonrisa beatífica, nos imaginamos que Paul Hindemith ha traspasado en estos momentos los umbrales de la inmortalidad.

Susana SALGADO GOMEZ

(Especial para EL DIA)

# UNA DE LAS CABEZAS DE BEETHOVEN

## POR BOURDELLE

JOSE Luis Zorrilla de San Martín testimonia que, estando él en París y muy vinculado a Antoine Bourdelle, recibió la encomienda de realizar una cabeza de Beethoven; entendié, no obstante, que ese trabajo debía hacerlo quien consideraba su maestro; éste había tratado ya el tema y su valía universal legitimaba el generoso traslado de trabajo que constituía, asimismo, un homenaje. Pero que era más: por él, Montevideo obtenía para sí una obra original del escultor francés. Bourdelle había alcanzado, ya entonces, fama merecida y en sus realizaciones y docencias sostenía un carácter orientador bien definido.

La escultura había logrado muy fuerte impulso renovador con la acción de Auguste Rodin. Bourdelle, que trabajó con aquel artista, hizo una profunda revisión de sus directivas e impuso, para su lenguaje, la síntesis monumental. Y, por vías distintas a la de Maillol, que llegaba a formas macizas, severas, pesantes y enteras, sus soluciones, también rotundas, se alimentaban de un impulso barroco, pasional; en el modelado de sus relieves y de algunas zonas de esculturas de bulto, alentaba, asimismo, el sentido pictórico que también interesó al artista; y que practicó con éxito.

Bourdelle fue, por otra parte, maestro de muchos escultores; no sólo por el ejemplo de su obra, sino por la directa acción didáctica, por el atinado consejo y la buena guía impartida a los jóvenes artistas venidos de todas partes del mundo a su taller. La producción que realizaba tenía un hábito revolucionario. Lo era tanto más porque, en alguna forma, se oponía a la del consagrado Rodin, que ya había dado tono de modernidad a la disciplina, por alejarla de los cánones académicos. De todos modos, Bourdelle se integraba a la gran línea tradicional de lo escultórico. Las renovaciones, las afirmaciones actualistas en el terreno plástico no siempre se hacen por oposición y negativa de lo andado; hay procedimientos más firmes y permanentes: son aquellas posiciones que abundan, con sentido contemporáneo en lo que el arte mantiene de eterno y siempre válido. De todos modos, la consigna o la finalidad mejor de una actuación en tal sentido, dentro del período en que ocurrió, debía ser la negación radical del academismo adocenado, pervertido, del oficio conformista. Claro que, en ese aspecto, la gran obra, la de mayor avance y pujanza, fue cumplida, algo antes, por el belga Memier. Advertimos que también Rodin cayó en concesiones; y que el mismo Bourdelle llegó a cierto manierismo. De todos modos, importó su ejemplo y el empuje, la confianza que prestó a nuevas generaciones tan comprometida como la suya en la integración del gran arte a la sociedad.

En el Río de la Plata se supo advertir la importancia de aquel artista. Buenos Aires cuenta con su obra maestra —el monumento al General Alvear—, que porque sigue inspirando a algunos mediocres se ha abaratado injustamente en la estima; pero hay, en aquella ciudad, otras obras —algunas buenas réplicas— del mismo autor que, así, se encuentra bien representado en la capital argentina. Montevideo tiene dos, solamente; este busto de Beethoven y el monumento al Dr. Soca, emplazado en el parque Batlle y Ordoñez, que no terminara el maestro y que no se ubicaría, tampoco, entre sus concepciones escultóricas más destacadas; por el contrario, resulta contradictorio con lo ambicioso del planteo general por el exceso de sentido decorativista, porque en él se alternan, sin orden, dureza y esquematismo con formas sensuales de tratamiento pictórico.

Pero la presencia de Bourdelle es más intensa y amplia en nuestro medio; varios escultores uruguayos fueron sus discípulos —directos o no— y siguieron y en parte todavía siguen su orientación. Y esta larga proyección de su obra es lógica. Porque la escultura de Bourdelle parece, en el momento en que se impone al mundo, como una rica cantera de posibilidades, como una fuente múltiple de donde derivar cauces y posibilidades. La irregularidad de su derrotero artístico impone este carácter y descubre sus condiciones: arte de crisis y revisión, fermental y no concluso, abre caminos de desarrollo. Conjuga la integridad monumental con la fuerza barroca, dinámica; simplifica lo alegórico y se nutre, también, de algunas directivas del modernismo arquitectónico en lo que éste tuvo de más exterior y pasajero pero que, en su momento, determinó el tono de un compromiso.

La cabeza de Beethoven estuvo, hasta hace poco, en el Prado, cerca del antiguo hotel, en una zona poco frecuentable: naturalmente, pocos la conocen. Se levantó sobre un podio que se ajustaba a las directivas del diseño de Bour-



Cabeza en bronce de Beethoven, obra de Bourdelle.

delle; y que es muy malo como forma. Después de un atentado contra él, se decidió su traslado al Centro de Arte Municipal, en la Avda. Uruguay 1194, donde ahora se encuentra en exhibición. Previamente se obtuvo una buena réplica en idéntico material, que se mantuvo en aquel sitio, pero que bien podría trasladarse al Solís donde será factible otro tipo de frecuentación.

La obra sigue orientación similar a otras del mismo artista: una interpretación pasional, potente, casi explosiva, del rostro del músico; no el retrato descriptivo o hermosado sino el turbulento acontecer de la materia que no niega semejanza, pero que más se acerca a la potencia romántica y atormentada, de una interpretación de su perso-

nalidad y su música. La inclusión de aristas vivas en la base resultan de la concesión del artista a aquella denunciada y perecible actitud del desnudismo volumétrico de la construcción, que ahora sabemos fue más audaz que revolucionaria; la conclusión plástica es, para el caso, fuerte, positiva, pues establece el mejor contraste con el modelado dramático, de lucha entre el escultor y el bano, que define y construye la tremenda masa de la cabeza, donde desaparecen las calidades de transcripción de la realidad, para imponer el símbolo.

F. GARCIA ESTEBAN

(Especial para EL DÍA)

# PRECURSORES

**E**S curioso observar cómo los grandes maestros han sido precursores de los movimientos de arte cuyas conquistas nos alcanzan aún hoy en las diversas formas expresivas que conforman las escuelas modernas. Velázquez se adelantaba al impresionismo cuando en Roma pintó "Vista desde la Villa Medici".

En este cuadro tratado al aire libre, no sólo incurrió en el descubrimiento de la luz, sino que la naturaleza era tomada con cierta espontaneidad directa, que en aquellos tiempos podría considerarse casi inusitada. Hasta la vibración del trazo configura la vitalidad que luego se desenvolvería con la eclosión de una envoltura total en los pintores impresionistas. En escultura, Rodin y Medardo Rosso dejaron de acariciar las superficies tersas para ir a una rugosidad exaltada, el primero, con una comunicación intensa de su fuerza expresiva. Humanidad que cobra por momentos contactos con lo que después fue la libertad de una sugestión en la técnica que llegó a ser parte intrínseca de un todo en la forma. De allí partió sin duda ese hacer rico en modelado que tomaba el carácter aun en la faz exterior. Distintamente pero tal vez con una intención paralela, Rosc, más íntimo, envolvió las cabezas de sus niños en una ternura por la cual resbalaba la fantasía de una luz, que se hacía poética por la sinuosidad lírica y esmaltada de sus superficies. También Frans Hals fue hábil y grande en su genial encuentro de dibujo y tono, haciendo suya la máxima magia del dibujo entroncado en el color. Pero si como la casualidad nos puso frente en la admiración de un cuadro de él que en el Louvre se ubicaba al lado de un autorretrato de Rembrandt, la sorpresa de esta comparación fue de las mayores. Aquí pudimos establecer cómo se apagaba y empalidecía el notable cromatismo de ese mago del trazo al lado de la intensa y profunda paleta roja del gran holandés. Los ejemplos serían numerosos para establecer puntos de contacto con las evoluciones que la pintura en particular, fue desarrollando en el correr del tiempo. Aun nuestro Blanes en su cuadro "La revista de Rancagua" se limita al trazo de pincelada franca y puesta que sería después la forma de expresión gustada en el sabor mismo de la materia. No olvidemos a los manchistas italianos, de los cuales nuestro Sáenz fue aventajado discípulo y que cimentaron ya un virtuosismo que luego llegó a sobrepasar el valor sólido de la pintura, para llegar luego a una decadencia de fácil conducción superficial. Volviendo a Rembrandt como ejemplo máximo, se verifica con claridad sorprendente esa precursión hacia la franca desnudez de la pincelada. Si al principio de su carrera su obra se caracteriza por una cuidada técnica trabada por un dibujo de fuerte contextura expresiva, tuvo avisos en muchos de sus cuadros, de la soltura genial que iba a cobrar el sentido de textura que mantiene aún hoy incommovible. Si la luz en su transparencia tuvo en Rem-



Autorretrato pintado en 1646. Galería del Buckingham Palace, Londres.



Dos bosquejos a pluma y agua, de mujeres con niños.



San Gerónimo con paisaje montañoso al fondo. Grabado.

# REMBRANDT y la MATERIA PICTORICA



estudios de figuras. Grabado realizado en el año 1636.

o cuchillo y eran sobremanera queridos por él. Como todos los descubrimientos, el despojo es un estilista que depura la condición del hombre y del artista. Rembrandt supo, en ese momento de prueba, subir los peldaños más altos de su arte, cuando su vida a ras de tierra tenía apenas el crédito de respirar. Frente a un roto espejo, símbolo tal vez casual que el Destino puso ante sí, sus raidas ropas y su grieto rostro, fueron el impacto descarnado que limpió sus pinceles del oro y los penachos de plumas... Libre de la presión del encargo, del medio en que había actuado, esa suprema libertad del despojado, dilató sus pupilas y amplió su mundo interior. La conexión de su pintura de entonces con los caracteres que asume en las modernas expresiones, posee la facultad casi visionaria de su transformación. Las gruesas texturas si bien en el Tintoretto forzaban el dramatismo de sus grandes composiciones, en Rembrandt comienzan a cultivar ese sabor individual de un descubrimiento íntimo. No es un alarde para el que fue un dominado: del misterio, para el cual las sombras no tenían secretos y para quien sabía deslizar una nube de luz entre dos sombras. Por el contrario, es la expresión que va de adentro hacia afuera, exaltada por la propia vida que comulga en el Hombre y en el Arte. Este testamento del cual la pintura moderna fue destinataria, el que despojó la tersura y la fundida lisura de las superficies pictóricas, enseñó a ver el valor de la pintura en sí misma. En aquellos maestros

una y otra cosa, tema y técnica, iban tan ligados que luego que esta rara madura evolución incursionó en tantos de ellos, se abrió el amplio campo de la libertad ejecutiva. Si el total de la obra era indudablemente el valor primordial, se comenzaron a apreciar esos trozos de vibrante vivencia plástica como testimonio de fuerza personalista, vigorosa secuencia en la que comienza a prevalecer el estado de ánimo de una pintura que correría con los años al encuentro de distintas formas aplicables. Se confunde muchas veces tal pintura como el principio del efectismo. Por cierto lo hubo en otras manos. Pero en Rembrandt fue la concreción de un cúmulo de circunstancias que engrandecieron su fuerza creadora. Ese autorretrato suyo que parece burlarse de sí mismo frente a ese espejo roto, eclipse desolado, de su propia vida, exalta en su empastado trazo la búsqueda insaciable mucho más allá de una simple fórmula técnica, puesta al servicio de una condición espectacular, como sería la efectista. Si siempre sus personajes vivieron entre las sombras para dar vida a esa luz que él sólo supo crear, si las leyendas y los mitos acudieron a él como musas de ese poema imaginativo, la realidad de su última época se acusa frente a esa luna ya sin luz, en la que, a pesar de todo, él sabe mirarse como un maestro.

Eduardo VERNAZZA

(Especial para EL DÍA)



Hendrikje Stoffels, pintura en el Keiser Friedrich. Museo de Berlín.



recibiendo limosna a la puerta de una casa. Grabado en 1648.



París nocturno. El Puente Nuevo.



Eugenio Freyssinet, el "Eiffel del Hormigón", que acaba de fallecer en París.

# AVISOS ECONOMICOS EL DIA

**Solución tradicional de cualquier  
problema de COMPRA-VENTA y  
de CONTRATACION DE SERVICIOS**



**En cada zona su comodidad...**

## CIUDAD VIEJA

25 de MAYO 549

## CENTRO

RIO BRANCO 1212

## CORDON

18 DE JULIO 2022 bis  
(Ag. Petraglia)

## PUNTA CARRETAS y PARQUE RODO

BRITO DEL PINO 810 esq.  
21 DE SETIEMBRE

## POCITOS

JUAN B. BLANCO 914

## MALVIN

CRINOCO 5048 Y MICHIGAN

## CARRASCO

ROSTAND 1561, frente  
Hotel Carrasco

## UNION

Avda. 8 DE OCTUBRE 4062  
Avda. 8 DE OCTUBRE esq.  
ABREU (Kiosco Unión)  
Avda. 8 DE OCTUBRE esq.  
PIRINEOS (Kiosco Maronías)

## EN EL INTERIOR

CANELONES: Treinta y tres  
esq. Rodó, Pza. 18 de Julio  
(Kiosco Ismaldi). — LA PAZ:  
Av. Batlle y Ordóñez 215 (Sa-  
zar Jorgito). — LAS PIEDRAS:  
Av. Artigas y Lavalleja (Kios-  
co Luisito Plaza); Estación Fe-  
rocarril (Kiosco Luisito). —  
PANDO: G. Artigas 1072 (Sa-  
lón La Prensa). — PAYSANDU:  
Agencia Noticias EL DIA. —  
SALTO: Agencia Not. EL DIA.

## GOES

Avda. GRAL. FLORES 2942

## PASO MOLINO

Avda. AGRACIADA 4109

## AGUADA

SIERRA 1975 esq. MIGUELETE  
(Ag. Lagleyze)

## RIVERA

Avda. RIVERA 2621

## CERRO

Av. CARLOS M. RAMIREZ 1686  
esq. GRECIA

## SAYAGO

Avda. SAYAGO esq. ARIEL  
(Kiosco Sayago)

## COLON

Avda. GARZON 1911, frente  
Pza. Vidiella (Florería)

GRANDES CONSTRUCTORES  
MUNDIALES

## EUGENIO FREYSSINET

**"EL EIFFEL DEL HORMIGON"**

Lo conocí en mis mocedades, en París, en la casa de Charles Lescá, jefe del grupo que integrábamos los redactores de "La Voz Latina". Allí se reunían, también, con alguna frecuencia, pintores y poetas, artistas y escritores de Francia y de muy diversos países, especialmente latinos. Además, rusos blancos —nobles algunos— que vivían de los pocos haberes —casi siempre joyas— que habían logrado sacar en su huida de la revuelta tierra de los bolcheviques, o que luchaban heroicamente para ganar una mesada, en calidad de camareros o lavaplatos en hoteles y restaurantes de la gran ciudad. En alguna de esas tertulias, como charlista de la tarde, nos fue presentado Eugenio Freyssinet, personaje atrayente de unos cincuenta años de edad que ya gozaba de celebridad como ingeniero de puentes y calzadas e inventor de raros sistemas de construcción desconocidos aún en el mundo. Era un apuesto señor sobriamente vestido, pulcro y suave en sus palabras.

A petición de Charles Lescá, con modestia y muy sencillas palabras, nos habló de algunas de sus obras: el puente de Bouterin, cerca de Vichy que, próximo a terminarse sufrió la arremetida de una tremenda inundación —la más espantosa de las crecidas de verano registradas en el curso de un siglo—, que abatió los bosques y las casas del contorno, arrastrando en las cimbras todos los cobertizos y las empalizadas de la Exposición que estaba celebrándose en Vichy, todos los cultivos y los heneales de Auvernia. Los pilares provisionales del puente se derrumbaron, pero la cimbra resistió los embates, en virtud de los fuertes cables que la sostenían.

En aquella catástrofe inesperada la recia voluntad del ingeniero Freyssinet se impuso sobre la desesperanza de los hombres que pretendieron abandonar la obra. Sin parar un momento se abasteció de grandes troncos y gruesos tablonés, bloques de roca, y con gatos gigantes afirmados en troncos de abeto colocados oblicuamente logró levantar la estructura suspendida sobre el abismo.

Este hombre que más tarde sería llamado "el Eiffel del Hormigón" —muerto hace poco—, era un personaje sencillo, atrayente y cordial, y el mismo considerábase sólo un artesano, más que un grande ingeniero, aspecto singular que lo distinguió muchas veces, como en el caso del puente de Bouterin, con el hacha o el pico en la mano dando ejemplo y ayuda a sus ayudantes y obreros.

—Creedme —decía a los jóvenes profesionales que lo buscaban y pedíanle consejo—, si tenéis el deseo de elevaros por encima de vosotros mismos y de los demás, si queréis tener éxito en vuestros trabajos y enaltecer vuestra profesión, el modo más seguro de lograrlo es amar vuestro oficio por encima de todo. Este amor os dará la fuerza suficiente para superar la fatiga, el cansancio, las sugestiones de la vanidad y la codicia y hasta los temblores del miedo. El miedo, si —agregaba con énfasis—, pues es necesario un gran valor para atreverse a lanzar en el espacio, según nuevos métodos, inmensos arcos, construcciones gigantescas que quizás se desplomarán por el envejecimiento del hormigón.

En alguna ocasión escribió de manera exultante, después de la terminación de una grande obra: "¡Qué espantosa angustia cuando el ingeniero, después de algunos meses, ve aparecer grietas que lentamente van a conducir a

la catástrofe final! Pero también, ¡qué alegría extraordinaria cuando terminada la obra ésta se nos revela sin falta alguna! Siente uno un legítimo orgullo, se siente uno como en el séptimo día de la Creación". Y hablando del gran puente del Veurdre, en el Allier, —la obra más amada de su juventud—, nos citó estos dos versos de Federico Mistral, el gran poeta de Provenza, tomado de su poema "Mireya":

*"Es mi corazón y mi alma,  
y la flor de mis años!..."*

**EL "HORMIGÓN PRETENSADO".** — Pierre Devaux, uno de los panegiristas del gran "Constructor de Puentes y Calzadas", nos dice que "mientras que Eiffel construyó de hierro su célebre Torre de París; los puentes del Duero, en Garabit; la armadura de la Estatua de la Libertad, en Nueva York; Freyssinet edificó en hormigón puentes, diques, viaductos gigantes como el de Plougastel, en Bretaña, y se le deben técnicas audaces, como las del "hormigón pretensado" que ha permitido principalmente la construcción de los tres arcos del viaducto de Caracas, en Venezuela".

Deseoso de ver esa obra maravillosa, en 1955, cuando recorrí por segunda vez la patria de Bolívar —tan entrañablemente amada por los colombianos—, conocí la impresionante autopista que une a Caracas con el puerto de La Guayra, y me impresionó sobre modo el gran viaducto con sus atrevidos arcos de hormigón pretensado. Son tres arcos prodigiosos —136, 146 y 152 metros—. La obra fue contratada por el gobierno de Venezuela con la Compañía francesa Campeon-Bernard, bajo la dirección de Freyssinet, empleando en su mayor parte el hormigón pretensado.

En aquella tertulia intelectual y científica del grupo "La Voz Latina" —que cito al comienzo—, el gran ingeniero de puentes y calzadas que fue en esa ocasión nuestro huésped conferenciante, nos dijo que él había inventado las bóvedas con costillas por encima, como en los hangares de Orly, y las cimbras deslizantes, como en Elvan. Y nos declaró: "Si las hubiera patentado, me habría hecho multimillonario. Es un hecho conocido que sólo las patentes idiotas enriquecen a sus autores".

Pero debe tenerse en cuenta que la principal creación de Freyssinet, conocida como suya en todo el mundo y a la cual le debe mayor celebridad, es la del *hormigón pretensado*, no obstante que entre sus obras de clásico hormigón figuran como construcciones de alta ingeniería, enaltecidas por su perfección, el puente de Saint-Pierre de Vourray, bajo arco "Bow-string", y el gran viaducto de Plougastel, puente Albert Louppe, en el Elorn, cerca de Brest, en Bretaña, configurado en tres arcos de 180 metros de luz cada uno, completamente idénticos, contruidos por medio de una sola cimbra gigante montada en diques flotantes.

Hablando en términos técnicos de arquitectura, oigamos a Pierre Devaux: "El hormigón corriente es una especie de "almendrado" constituido por piedras de grosor cuidadosamente elegido, mezcladas a una cantidad conveniente de cemento todavía en estado líquido. Mediante endurecimiento, el conjunto forma un bloque. Si se introduce en el molde de madera, antes del vaciado de cemento y de las piedras, una armadura de varillas de acero, se obtiene el "hormigón armado", universalmente empleado en las construcciones modernas. El hormigón armado no es completamente perfecto. Supongamos que se le somete a un esfuerzo de tracción: el cemento corre el riesgo de agrietarse y romperse, porque todo el esfuerzo es asumido por las varillas de acero. Freyssinet tuvo la idea paradójica de *fatigar por anticipado* al acero, colocando en sus moldes, no ya varillas inertes sino varillas fuertemente



Notre Dame y el Sena.



Liceo "Henri IV".

tensadas por medio de gatos. Consecuencia: los hierros están siempre contractados, mantienen sólidamente la cohesión del cemento".

Eugenio Freyssinet, "el Eiffel del Hormigón" ha muerto en París a los ochenta y tres años de edad, vigoroso aún, dejando para la humanidad una estela de creaciones

maravillosas que sus más conspicuos discípulos en el mundo llevarán a la práctica en sabias construcciones de alto vuelo.

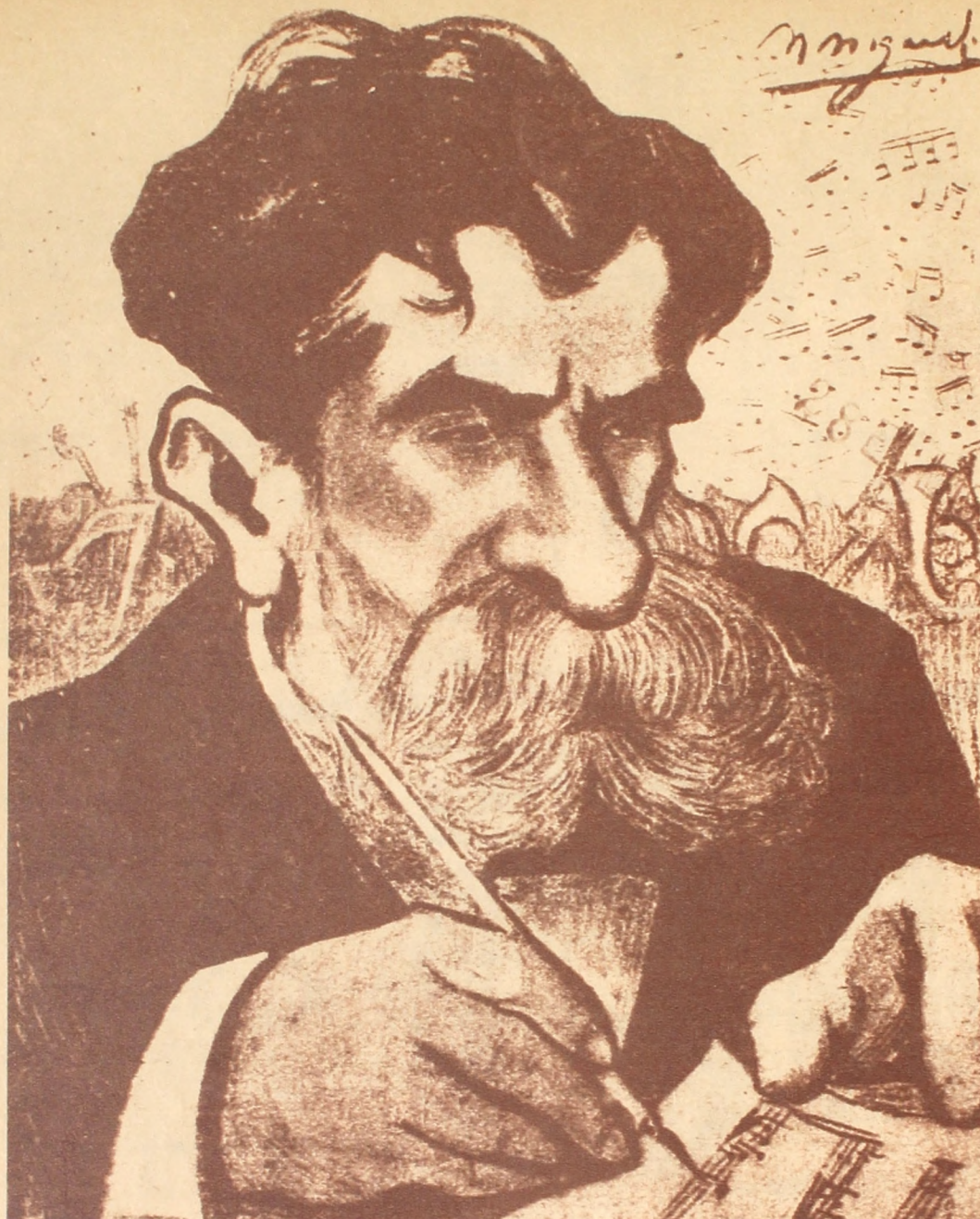
Alfonso MEJIA ROBLEDO

San Salvador, octubre de 1963

(Especial para EL DIA)



Centro del Puente de Saint-Pierre, de Vourray.



Caricatura de Don Tomás Bretón, por M. Niguel.

## EL DRAMA DEL AUTOR

ENTRE los recuerdos más nítidos que tenemos de aquel viaje periodístico hecho a los 26 años, en el que entró como motivo más importante la entrevista a los españoles con mayor fama en el momento, fueran políticos, artistas o toreros (con lo que salió después el libro "Los hombres de España, desde Maura al Vivillo"), figura la visita a un músico excepcional, sin duda, que conserva hasta hoy admiración como la que lo circundaba en aquel momento: estamos aludiendo a Don Tomás Bretón.

—¿Ah, el autor del sainete "La Verbena de la Paloma"? — exclamaron rápidamente los lectores.

¿El sainete habéis dicho? Bueno, pues ese sainete fue luego el drama de Don Tomás Bretón, en cuya residencia estuvimos, en un maravilloso día del radiante junio madrileño, en 1913.

Aun se mantenían frescos los jardines munificentes que habían provisto de flores para hacer las tradicionales "cruces del 2 de mayo", que suelen resultar verdaderos monumentos vegetales, bien que efímeros.

Véase cómo empezaba nuestra crónica:

\*

"En un despacho cuyas paredes desaparecen ocultas por diplomas, retratos, coronas y trofeos, nos ha sido fácil sorprender a Don Tomás Bretón. Su rostro pleno de vigores, grande, recio, con algo de aquilino, reclamaba otra estancia más alegre, más desnuda, más bañada de sol. Aquellas coronas de largas cintas, evocando etapas triunfales, parecían mortuorias. Y el maestro Bretón está muy lejos de claudicar aún. Le sobran energías y tiene un talento que no se rinde. De ahí que nosotros no estemos conformes con la exhibición de testimonios que suenan a algo que fue. Pretendíamos que se le mantuviera vivo el conjunto de su obra; que se le haga dentro y fuera de España la justicia permanente que el gran músico merece".

Cuando en aquel día de 1913 nosotros entramos en la habitación de trabajo de Bretón, el insigne compositor se encorvaba aún sobre una montaña de papeles:

—Son los envíos de nuestros jóvenes pensionados en París —nos dijo el maestro— que era Comisario Regio del Conservatorio. Tengo que examinar todo esto muy bien, para que no haya injusticias que acaso nunca se corrigieran. Una postergación podría determinar el que se malograra el mayor talento.

Chocaba a nuestra juventud que quien hablaba con tantas gravedad, lentamente, con tono mesurado y recio, fuese el espíritu aligero que había escrito la partitura más leve, más graciosa, más chispeante y más inspirada de todo el "género chico" español.

Con su corpulencia, con su reciedumbre física, con su luenga barba, con su mirada ancha y profunda, concedía mejor una inspiración grave, tal la de su ópera primigenia "Los amantes de Teruel", tan fuerte, tan dramática, que el travieso schotis o el donoso diálogo cantado de Don Hilarión y Don Sebastián en "La Verbena de la Paloma".

Y en rigor, lo temperamental en Bretón, era lo fuerte, lo dramático. Por eso su plan, cuando regresó de disfrutar sus becas y subvenciones, estudiando en París, en Roma, en Milán, en Viena, fue darle a España grandes creaciones, como se las daban en ese momento a Francia los Massenet y los Saint Saens, y a Italia Verdi, por no citar sino al compositor de óperas que aparecía en ese tiempo más genial y fecundo.

Pero entremos un poco en la historia del personaje. Nace Bretón en Salamanca el 29 de diciembre de 1850. Y a los 8 años asombra a Piñuela, que es su maestro de guitarra. Dos años más tarde y tocará el violín tal un músico adulto, en la orquesta de la ciudad docta.

—Tu lugar está en Madrid —le dice el director—.

Allí tienes campo para tu talento. Porque lo tienes, hijo mío.

Y a Madrid se va el muchacho, huérfano de padre, con su violín y sus ilusiones. Ansioso por abrirse camino, no importa lo que haya que luchar. Tiene sólo 15 años y entra a ocupar un sitio en la orquesta del Teatro de Variedades. Ya hace frente a la vida con sus ingresos. Y de pronto... la desventura, el desconcierto, el hambre. Una tremenda epidemia de viruela ha hecho clausurar los teatros. Pasa por semanas sombrías, pero consigue que lo tomen con su violín en un café. Le pagarán una miseria.

Hasta que la Villa y Corte vuelve a la normalidad, vencido el flagelo. Entonces el jovencito pasa a formar parte de la banda de un circo céntrico famoso: el Parish. Surgirá allí el compositor, que hará marchas para el más bizarro desfile de gimnastas, ecuyeres y payasos, y para que evolucionen animadamente en la pista los caballos. Y llegará a ser director de la banda circense.

Pero en tanto se gana la vida, asiste al Conservatorio. En dos años cursa los cuatro que comprende el plan. Lo recomiendan a Alfonso XII, que hace agregar unos cientos de pesetas a los magros importes de la beca del Conservatorio de Bellas Artes de San Fernando. Cuando vuelve a la patria, ya tiene en marcha la ópera que estrenada en el Teatro Real, le valdrá grandes aclamaciones: "Los amantes de Teruel". Se representa en el Teatro Real de Madrid y logra un triunfo clamoroso. Después hará otra, pleno como está de juventud y de brío: "Garín".

Bretón llega a ilusionarse. Y no es para menos, bien que las óperas en España proporcionen más nombre que dinero. Un reputado crítico ha dicho de Bretón que es "el faro luminoso del teatro lírico español", que ostenta otras figuras jóvenes brillante, como su compañero de Conservatorio Ruperto Chapí. Ambos recibieron las lecciones del maestro Arrieta, famoso por su "Marina".

Vemos ya aquí un Bretón joven, fuertemente constituido en lo físico y en lo mental, con excepcionales condiciones para la composición de óperas, atesorando saber, que para eso ha estado junto a grandes figuras de la cátedra, lo mismo en París que en Viena, en Roma que en Milán. Es hombre capaz de intervenir también en la confección de un libreto difícil, como lo probaría años más tarde, al adaptar para la escena lírica el "Tabaré" de nuestro Zorrilla de San Martín.

Pero dice el magnífico Emerson: "El hombre cree que conduce su destino, y es él quien resulta conducido por los acontecimientos."

Sucederá que Don Ricardo de la Vega, el mejor sainetero del momento (vive España el auge de su sainete), aparecerá desesperado, en un desacuerdo con Chapí, referente a la música que éste ha compuesto para "La Verbena de la Paloma". No la acepta de ningún modo, ya que no traduce el estilo de Madrid. Esto se pudo ver luego, pues Chapí se guardó su partitura y se la puso a "El Tambor de Granaderos" de Gaspar. ¿Imagina el lector a Julián diciéndolo del "¿Dónde vas con mantón de Manila?" con aquellos compases que conocemos tan bien los hombres viejos: "Yo no beso ni juro esa infamia?"

Sucedió que Don Ricardo de la Vega y Don Tomás Bretón, ambos en buena edad, pujantes, se encontraron en un banquete que se ofrecía a Núñez de Arce, en el día de San Gaspar. Era en 1894, festividad de Reyes. El sainetero le dijo de sopetón al músico, como si no quisiera dejar que lo pensara mucho:

—¿Quiere usted poner música a un sainete mío, que o mucho me equivoco o es el mejor de cuanto llevo estrenados?

—Hombre... —vacilaba el autor de "Garín"—, yo francamente necesito estudiarlo antes de contestar... Venga usted por casa.

La entrevista se realizó. Poco más tarde puso Bretón manos a la obra. Que le gustó y la inspiró, haciendo que se lanzara por los madriles, apresando cosas típicas. El 15 de febrero, es decir, al mes, el sainete, escrito, instrumentado y aprendido por las partes, se aclamaba en Madrid como jamás lo fuera obra alguna de género chico. Los que vieron el estreno hablaban de un Julián insuperable, Meisejo, y una Susana que era un encanto, la Millanes, que conoció más tarde el Río de la Plata, y que murió bastante más tarde en medio de un naufragio.

Ya Bretón no fue el autor de ópera triunfante en el Real de Madrid y el Liceo de Barcelona, con públicos selectos. Fue el músico famoso, ídolo del pueblo que llenaba en la capital y las provincias los teatros por horas. Lo que perdió en rango, lo ganó en extensión.

Vendría luego el estreno de nuevas óperas, para él que soñaba con contribuir a implantar el género en España. "Guzmán el Bueno", "Raquel", "Farinelli", "Tabaré" por fin, pero él seguiría siendo considerado como el autor de "La Verbena de la Paloma". Lo que hizo áspero y huidizo al hombre que nos atendió caballeresco, pero que consideraba su vida un fracaso, pues que fama y dinero no provenían de sus creaciones máximas, sino de una música ligera que él había compuesto en unos pocos días, como jugando... Y de ahí su severo habitáculo. Su despacho con coronas y otros trofeos, logrados en grandes teatros, que le recordaban su verdadero rango. Sólo una ópera, también con cuadros de costumbres (salido el libreto de manos de Feliú y Codina), "La Dolores", tuvo resonancia popular y permanencia en los carteles: "La Dolores". En la que Don Tomás, lo mismo que en "La Verbena de la Paloma", había bajado el diapason.

\*

Bretón acarició la idea de implantar la ópera en España como él viera en Italia, donde las compañías no deja-

**SUECIA** — usted lo sabe — tiene gran riqueza forestal y su paisaje es encantador. Las llanuras ondulan suavemente ofreciendo al viajero, que sube en busca de Estocolmo desde Hålsingborg, la alternancia de lagos — en plena primavera aun sin deshelarse, sobre los cuales camina la gente recordándonos la historia de Cristo sobre las aguas — y bosques silenciosos, “más silenciosos que los de Alemania”, de abetos, abedules, encinas y piceas (Mauricio Barrès vio oxiacantas) que presentan un dibujo de honda serenidad.

Cuando Barrès, el fino lírico de “El jardín de Bérénice”, pasea por Estocolmo, redacta entusiastas páginas. Aquello fue hace más de medio siglo. Ya entonces las casas de madera habían sido sustituidas por edificios de piedra, sin presentar, quizá, lo que hoy sería: ciudad poderosa, de acero y cemento que se conjuga poéticamente con el medioevo en extraña comunión; ciudad “edificada sobre noventa islas en el lago Mälaren, en la costa occidental del Báltico” (1), leemos en aquel algo infantil pero encantador tomo viajero de Calleja; e islas enlazadas por puentes, en la cual — y no exageran las propagandas — uno puede navegar acompañándose por cisnes, hasta los mismos escalones del Ayuntamiento.

Barrès se detuvo un rato largo en el Palacio Real, “que ennoblecen en abundancia las más preciosas memorias” y que domina la ciudad “por encima” de ella misma, punto que puede considerarse origen de la capital sueca. Y, naturalmente, como buen francés no podía, contemplando aquel palacio, dejar de recordar la extraña historia de otro francés que llamaba *afortunado*, mariscal de Francia que se unió a los enemigos de su patria, y que adoptado por el rey sueco Carlos XIII fue proclamado soberano del reino con el nombre de Carlos XIV (Juan Bernadotte).

Recordamos esto ahora aquí, en el Palacio Real, en cuyo patio nos encontramos. Barrès, alabando la cultura sueca, decía también, acerca de otro rey, Gustavo III, que “era hombre de excelente gusto, porque, en Italia, supo procurarse también notables obras antiguas que el visitante se sorprende de encontrar en Estocolmo cuando se



Una vista de Estocolmo, “la ciudad de las aguas”

## EN ESTOCOLMO, CON BARRES Y STRINDBERG

ban población de alguna importancia sin visitar. Pero cuando nosotros estuvimos frente a él, ya con 62 años, parecía entregado, pues que nos dijo:

—Fue un sueño. Generalizar la ópera en España es difícil. Hay una absoluta falta de ambiente. Y eso despista, desanima, desconcierta. Se perdió el momento propicio, tras mi estreno de “Los amantes de Teruel”. De seguirme Chapí y algún otro maestro, imponemos el género. Pero Chapí tenía muchos hijos. Y malgastó su talento en las zarzuelas, que daban menos desazones y bastantes más ingresos.

Cualquier otro músico, que ahogara las ansias juveniles, habría podido darse por satisfecho con los éxitos logrados. “La Dolores” no sólo se aclamó en los países de habla castellana: triunfó en ciudades de Italia y otros países. La jota de “La Dolores”, con su brioso “Si vas a Calatayud”, hizo sombra a todas las jotas conocidas, cualquiera fuese su origen: popular o académico.

“La Dolores” se estrenó en 1895. Dos años antes, hallándose en Zaragoza, Bretón oyó cantar a Santiago Lapuente, llamado por los baturros “el rey de la jota”. En tanto se elevaba su recia voz varonil, varias parejas daban como electrizadas, como posesas.

—Esto es asombroso —decía el formidable técnico que había en Bretón—: yo tuve siempre la jota por un gran canto, pero nunca creí que con tres solas notas se pudiera tejer tal mundo enardecedor de sentimientos.

Su jota es el mejor ejemplo de fenómeno tan señalado.

\*

Tras el triunfo de “La Verbena de la Paloma”, Bretón accedió a escribir siete partituras más de zarzuelas, las cuales yacen en el olvido. Tiene un oratorio, “El Apocalipsis”, que mereció el premio del Conservatorio de San Fernando.

También compuso serenatas y otras piezas musicales. A “Escenas andaluzas” y a “La Alhambra” se les reconocía en su tiempo subido valor. Murió en 1923, a los 73 años. Su situación no debía ser holgada en la vejez, pues dos años antes del fallecimiento, con la firma de Alfonso XIII, le fue acordada una pensión vitalicia bastante modesta: 7.500 pesetas.

Hace unos pocos años, en un acto universitario, con asistencia de nuestro Embajador, se recordó en Madrid el estreno de “Tabaré”, en el Teatro Real, en 1913, en una función de gala. Allí por 1894, cuando Zorrilla de San Martín nos representaba como Ministro Plenipotenciario, dedicó un ejemplar del poema al famoso músico. Le impresionó tanto a éste, que decidió hacer la ópera, no sólo la parte de música, sino que también el libreto. Hubo muchas dificultades para estrenarla, hasta que favoreció la empresa el Conde de Romanones, que era jefe del gobierno. Y nos aseguró Bretón que eran tantos los aplausos que debió salir treinta veces al palco escénico. Pero al faltar luego el calor oficial, la ópera “Tabaré” quedó olvidada.

Cuando lo visitamos, Don Tomás Bretón confiaba en que algún día repondriase con mayor suceso, pues estaba convencido de que había puesto alma, de que había sentido el hondo dolor del mestizo del Uruguay como lo sintiera, antes, el aquí venerado autor de “La leyenda Patria”.

Vicente A. SALAVERRI

(Especial para EL DIA)

sabe con qué ardor protestan los suecos contra las civilizaciones griegas y latinas en nombre de Escandinavia”. Quizá Gustavo III quiso resarcir a Suecia de lo que le había despojado la reina Cristina (1626-1689), quien ya había escandalizado a sus súbditos por el despilfarro que hacía, llevada por un encomiable amor a las artes y a la instrucción pública, en beneficio de aquellos sabios y artistas de que gustaba rodearse, como, por ejemplo, Descartes y aquel maestro del derecho de gentes que se llamó Hugo Crocio (2). Porque Cristina — muy censurada por sus costumbres que no condecían con su corona — dejó su reino por Roma y “se llevó consigo algunos millares de manuscritos y de libros que se hallan hoy en el Vaticano”, entre ellos el famoso *Codex aureus*.

En fin, desde una de las terrazas del Palacio contemplamos una suelta de globos de colores, y bajamos luego para ambular entre los mercados callejeros de flores hechas con finas plumas coloreadas.

Pero, ¿por qué misteriosa coincidencia yo, que miro a los hombres como personajes todos de una comedia o un drama permanentes; que a cada cosa le asigno, sin proponérmelo, un sitio sobre el escenario de un teatro; que no veo rostros, sino máscaras; que miro todo como una viva representación dramática; ¿por qué extraña y misteriosa coincidencia, digo, he venido a hospedarme aquí, en el hotel Baltic, cuyo nombre no conocía cinco minutos antes de arribar a la estación de Estocolmo, sito en Drottninggatan 22, a cortos pasos de Drottninggatan 85, donde vivió y murió Strindberg? Porque Estocolmo no es pequeña, y los Strindberg no abundan en ella, como en ninguna ciudad por henchida que esté de buenos autores teatrales.

La casa, naturalmente, es hoy el *Strindbergsmuseet*, cuyo conservador es el doctor T. Eklund. “En este piso, en este reducido departamento — una sala-escritorio, comedor, dormitorio y poco más —, todo muy modesto y recatado, habitó aquel hombre de genialidad relampagueante, latió aquella vida de impulsos vigorosos y opuestos. Pequeño recinto para un espíritu grande”.

No podemos dejar de pensar en la bella y sugestiva compatriota del autor (Barrès llamaba a las mujeres suecas, destacando su belleza y su delicadeza, “extrañas y frágiles minucias del Norte”), la actriz Viveca Linfords, representando su inolvidable *Froken Julia* (Señorita Julia) con otros elementos del Actor's Studio. Y aunque Strindberg no debió de reír nunca — imposible es hallar en su producción (3) el menor rasgo sonriente de optimismo —, pensamos que su labor le habría distendido el permanente rictus amargo de su boca. “Los años postreros de la vida tormentosa, atormentada, de Strindberg transcurrieron entre estos muros”.

Tentados por el pensamiento, decidimos ver teatro aquí, y asistimos al *Kungl. Dramatiska Teatern*, en cuyos escalones a la vereda los suecos, en su mayoría jóvenes, gozaban por la mañana el soñado sol primaveral que por largos meses se les había hurtado, y gustamos en buena parte la pieza *Resan*, de Georges Schehadé. Y digo en buena parte, porque las comparsas de la obra referidas a América y aún a España eran realmente absurdas, y el sueco director tenía muy confusa idea de lo que es un gauchito, una maja o una negra de Santos, confundiendo

con la mayor absurdidad el mapa americano y sus particularidades. Sin embargo, la labor de los intérpretes, la escenografía y demás atributos escénicos fueron dignos de alabarse sinceramente.

Oh, vaya usted a Estocolmo, si puede; o lejos y a otras tierras. La tierra de uno siempre es hermosa y hay en ella cosas únicas e irrenunciables; pero, como le decía a sus hijos una inteligente mujer española, “hay que salir del país para perder muchas tonterías”.

Julio IMBERT

(Especial para EL DIA)

(1) Mar que Plinio conoció y llamó Golfo Codán, y Otón contempló admirado por su vastedad.

(2) Giambattista Vico dice en su Autobiografía que Hugo Crocio “pone en el sistema de un derecho universal toda la filosofía y la teología, esta última en sus dos partes, lo mismo de la historia de las cosas, fabulosa o cierta, que de la historia de las tres lenguas: hebrea, griega y latina, que son las tres lenguas doctas de la antigüedad llegadas a nosotros por medio de la religión cristiana”.

(3) Ya que hemos recordado a la singular reina, agreguemos que Strindberg tiene un drama titulado *Cristina de Suecia*.



Una escena de “Señorita Julia”, de Strindberg, a cargo de la actriz Ingrid Thulin. Fotografía tomada la noche de la inauguración de la temporada del nuevo Teatro Cívico de Estocolmo, en 1961.

# MARCELINE DESBORDES - VALMORE



Marceline Desbordes Valmore.

CON Marceline Desbordes Valmore —de vida tan melancólica y abnegada— se inicia en Francia la poesía auténticamente femenina. Antes que ella, otras escritoras publicaron versos en su país, pero en Marceline hallamos, no sólo vuelo lírico, sino también esa calidad eminentemente femenina que en ella elogió Baudelaire.

Si, en principio, parecería que no debe hablarse de poesía femenina, sino solamente de Poesía (así, con mayúscula), en casos como el de Marceline Desbordes es preciso destacar que ella enriqueció la lírica de su patria con acentos inéditos, cuyo valor esencial reside precisamente en haber reflejado su intimidad de mujer. Su primer libro, "Elegies" apareció en 1819, cuando la autora contaba treinta y tres años de edad, pues había nacido en Douai —en el extremo norte de su país— el 20 de junio de 1786. Históricamente, su poesía se ubica en el romanticismo francés, del que fue —en cierta manera— una precursora. Pero tal es la sugestión de su lirismo, que su influencia llega a los simbolistas — como veremos más adelante. Y es así que a más de treinta años de su muerte —acaecida en París, el 23 de julio de 1859— los simbolistas le rindieron un merecido homenaje.

La vida de Marceline es tan novelesca como amarga. Siendo muy niña, su hogar se encontró en una difícil situación económica, motivada por el hecho de que su padre —que era pintor de iglesias— quedó sin trabajo durante la Revolución, muriendo al poco tiempo. Recordó entonces la madre la existencia de un familiar adinerado, en la isla de Guadalupe, en las pequeñas Antillas, y allí partió con su hijita. Al llegar a Guadalupe, no sólo no hallaron a quien buscaban, sino que la fiebre amarilla mató a la madre de la futura escritora. De regreso a Francia, Marceline inició su larga y triste vida de artista teatral, ya como "ingenua" en comedias y vaudevilles, ya como cantante secundaria en óperas y operetas. Esa existencia errante, en que un mísero sueldo la obligaba a vivir llena de apremios y estrechez, fue la nota constante en su biografía y así se explica que Baudelaire haya hablado de la muerte como algo bienhechor que vino a redimirla de un suplicio para llevarla "a un cielo que ella había soñado". Casada en 1817 con un actor modesto —que le dio el apellido de Valmore— no fue feliz en su vida conyugal. Tuvo varios hijos y falleció — en la fecha que hemos indicado — en una casa de la calle de Rivoli, frente a los jardines de las Tullerías. A aquel libro inicial de 1819, había agregado cuatro o cinco más, todos de tono elegíaco, y algunos cuentos — en verso y prosa — para los niños, aparecidos en 1840. Además, fue copiosa su correspondencia, que algunos admiradores han compilado. Alphonse Seché, por ejemplo, entresaca de una de sus cartas este párrafo bien elocuente, escrito a principios del siglo pasado: "En el escenario me tiraban ramos de flores. Y, yo, en mi cuarto, me moría de hambre, sin decirlo a nadie". Corresponde agregar que esta escritora actuó en las tablas ya desde los doce o trece años de edad. Su sueño, sobre todo en sus últimos años, era dejar las tablas para dedicarse íntegramente a la poesía y a la educación de sus hijos. Cuando pudo hacerlo, tuvo el dolor de ver morir a sus dos hijas.

Esta dolorosa biografía motiva el carácter elegíaco de su obra. Y peligraría contagiar esa obra de un tono sentimentaloides. Pero la exquisita femineidad de la autora, su instinto poético, lograron reflejar sus estados melancólicos con tal delicadeza, que aquel peligro queda fácilmente traspuerto, sobre todo en la parte más lograda de su poética. En ella está la mujer, con sus anhelos, sus sueños, sus confidencias, su soledad, su amor, su lucha, su tristeza. Y también esa paz del hogar que ella conoció difícilmente, pero que anheló ardientemente y supo reflejar en estrofas llenas de emoción. La musicalidad de sus mejores poemas — aquellos con tono de canción — influyó en algún aspecto expresional de Paul Verlaine (el Verlaine de "Romances sans paroles") y no es esa una pequeña gloria para la poetisa. Por lo demás, Verlaine no ocultó su admiración por Marceline, incluyéndola — junto a Tristán Corbiere, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé y otros simbolistas — en su libro de crítica "Les poètes maudits". Allí afirma Verlaine que fue gracias a Rimbaud que conoció la obra de Marceline, en la que elogia — con agudeza crítica — la ausencia de todo énfasis, de toda cursilería, así como sus acentos pasionales "discretos, pero no por eso menos fuertes y conmovedores".

Enrique Díez Canedo y Mauricio Bacarisse —entre otros— tradujeron al español algunos poemas de esta autora. No hemos de reproducir esas versiones, porque no nos satisfacen. Aunque bastante fieles, carecen del encanto que produce el poema original. Mejor nos parece la traducción que el poeta argentino Córdova Iturburu realizó de "L'oreiller d'une petite fille", para el repertorio de Berta Singerman, quien lo dice admirablemente. He aquí dicha versión:

*Dulce y pequeña almohada de plumas escogidas,  
cálida y blanca almohada que han hecho para mí;  
cuando el lobo y el viento desatan sus aullidos.*

*apagas mis terrores, si duermo sobre ti.  
Se de niños sin madre, de pobres niños solos  
que no tienen almohada como la tengo yo.  
El implacable sueño desciende hasta mis párpados  
y su dolor — ¡oh, madre — desborda mi dolor.  
Cuando he rogado a Dios por esos dulces ángeles  
que carecen de almohada — ¡oh, mi madre, mi bien!  
con mi almohada en los brazos me duermo en ese nido  
que el amor de tus manos ha ordenado a mis pies.  
Volveré a abrir los ojos cuando la luz del alba  
devuelva a las cortinas su celeste color.  
Pero... escucha... en voz baja te diré mi plegaria:  
— ¡Madre mía, otro beso!... ¡Hasta mañana!... ¡Adiós!*

*Dios de los niños, oye: Tengo aquí, entre las manos  
de una pequeña niña que ruega, el corazón.  
¡Oigo decir que hay niños que carecen de madre!  
¡Que nunca haya más huérfanos, te implora mi dolor!  
¡Que un ángel de tus huérfanos descienda cada noche  
y al reclamo de cada desconsuelo infantil,  
ponga bajo los niños que la madre abandonó  
una pequeña almohada que los haga dormir!*

Romántica y un poco simbolista a la vez — simbolista, únicamente por la sugerente musicalidad y cierta vaguedad ensañadora de sus mejores y más breves poemas — Marceline Desbordes Valmore queda, sobre todo, como expresión de un lirismo íntimo, un tanto familiar a veces, auténtico siempre. Pertenece al siglo pasado. Cerrado el ciclo de su obra, el postsimbolismo renovaría la poesía femenina de Francia con el arte ricamente imaginativo — tan francés y tan universal — de Anna de Noailles.

Gastón FIGUEIRA

(Especial para EL DIA)



Banda de Mujeres de Santa Ana do Livramento, que desfiló por nuestra avenida 18 de Julio, con gran lucimiento, el domingo pasado.



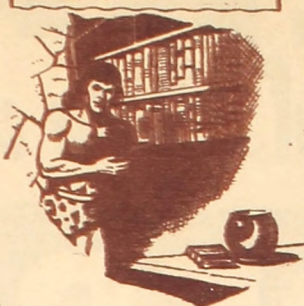
**Autos** EMPRESA  
de "Jockey Club" CAUSSI  
**Casamientos**  
Tels.: 40 11 36 - 40 11 37  
**Arenal Grande** entre RIVERA y LAVALLEJA

# EDGAR RICE BURROUGHS' Tarzan

EL HOMBRE MONO RECUERDA BIEN...



COMO PASABA PARTE DE SU TIEMPO LEYENDO EN LA CABINA, Y...



...PARTE SIENDO EL REY DE LOS MONOS...



...EL DÍA DECISIVO CUANDO TENIENDO A TERKOZ SOMETIDO, LE PERDONÓ LA VIDA, PARA QUE PERMANECIERA COMO EJEMPLO EN LA TRIBU DE LA SUPREMACIA DE TARZAN.



TARZAN NO PUEDE OLVIDAR CUANDO RENUNCIÓ AL LIDERAZGO DE SU TRIBU PARA IR EN BUSCA DE MIEMBROS DE SU PROPIA RAZA...

Y AL ENCONTRARLOS...



Tem. Reg. U. S. Pat. Off.—All rights reserved  
Copr. 1963 by United Feature Syndicate, Inc.

...PREGUNTARSE SI ESOS ERAN LOS "CIVILIZADOS" HUMANOS QUE HABÍA VISTO EN LAS TAPAS DE LOS LIBROS? ACASO NO ERAN TAN SALVAJES COMO LOS ANIMALES DE LA SELVA?



HABÍA CINCO QUE VENÍAN DE LEJOS, QUE LE PARECIERON LA GENTE QUE EL TANTO HABÍA DESEADO CONOCER...



UNA, ESPECIALMENTE, PRODUJO EXTRAÑAS EMOCIONES QUE JAMÁS NADIE HABÍA DESPERTADO EN ÉL...



LUEGO DE HABER SIDO ABANDONADOS POR LOS MARINEROS, PARECÍAN SENTIRSE TAN DESAMPARADOS, QUE ÉL DECIDIÓ VIGILARLOS...



E HIZO BIEN, PORQUE, MIENTRAS LOS DOS HOMBRES MÁS VIEJOS SE INTRODUCÍAN EN LA SELVA, EL JOVEN SE VIÓ ATACADO POR NUMA, EL LEÓN.





# VERANO

*Sol... Solo en Soler*

## Sole REBAJAS

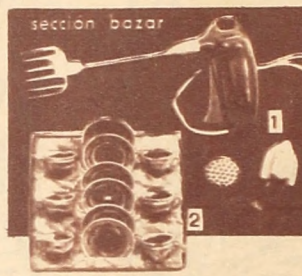


1 - REMERA 1/2 manga en combinación de calado  
\$ 49<sup>80</sup>

2 - PANTALON para hombre en tropical, impecable corte  
\$ 53

CAMISA 1/2 manga en fresca tela "AMERITEX"  
\$ 32

CAMPERA para hombre confeccionada en Polyester Acracel, detalle de canesú con pespunte y botones metálicos  
\$ 200



1 - VIBRADOR alemán, de doble aplicación para masajes y batidos  
\$ 125

2 - 6 POCILLOS para café en cerámica, colores modernos, presentados en estuche  
\$ 66<sup>80</sup>

JUEGO DE LUNCH en loza Inglesa. Las 7 piezas  
\$ 80

6 VASOS para whisky esmerilados, en colores con filete dorado presentados en estuche  
\$ 30<sup>60</sup>



1 - BOMBACHA en nylon con detalle de puntilla  
\$ 11<sup>50</sup>

2 - CAMISON en jersey de nylon, con adorno de bonita puntilla  
\$ 29<sup>80</sup>

VESTIDO para dama en algodón estampado, modelo de gran practicidad  
\$ 29

MALLA en algodón estampado, de moderno corte  
\$ 59

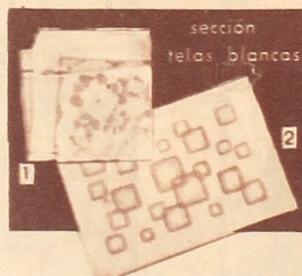


1 - CAMISON en jersey para niño, con detalle de puntilla. Tallas 2 al 8 \$ 25, tallas 10 al 14  
\$ 30

2 - REMERA en boucle para varón, gran variedad de colores. Talle 2  
\$ 37<sup>80</sup>  
Aumenta \$ 3.00 por talle

BOMBACHUDO de hilo para bebé con peto. Talle 1  
\$ 33<sup>80</sup>  
Aumenta \$ 0.70 por talle

VAQUERO para varón. Talle 2  
\$ 30<sup>30</sup>  
Aumenta \$ 3.20 por talle



1 - MANTEL en plástico americano, gran variedad en dibujos y colores, medida 1.40 x 1.40  
\$ 6<sup>50</sup>

2 - ALFOMBRA para baño en espuma de nylon, surtido de motivos y colores  
\$ 13<sup>50</sup>

SABANAS en crea de algodón retorcido, de gran duración, para 2 plazas \$ 45.50, 1 plaza  
\$ 32

FUNDAS haciendo juego. Para 2 plazas \$ 13.50, 1 plaza  
\$ 7<sup>50</sup>



1 - COLLAR en perlas de 2 vueltas  
\$ 14

2 - PAR DE GUANTES en stretch con detalle de precilla  
\$ 12<sup>50</sup>

CARTERA para dama en cuero, de bonito diseño  
\$ 69

PAÑUELO para dama en seda, variedad de tonos  
\$ 14<sup>50</sup>

en las 3 avenidas y...

**Casa Soler**  
SOLER HNOS. S. A.

CASA MATRIZ: Av. Agraciada 2302 y M. Sosa - Tel. 200961  
SUC. CORDON: Av. 18 de Julio 1601 - Tel. 40 41 11  
SUC. CENTRO: Av. 18 de Julio 958 casi R. Branco - Tel. 9 40 59  
SUC. UNION: Av. 8 de Octubre 3790/94 casi esq. C. Miró

